



*La “funzione autoriale”
tra lotta politica e branding.
Alcuni aspetti dei casi Wu Ming
e Scrittura Industriale Collettiva*

di Beniamino Della Gala

1. FUNZIONE AUTORIALE E SCRITTURA COLLETTIVA

“La morte dell’autore”: il titolo del saggio pubblicato da Roland Barthes nel 1968 ha il suono di una diagnosi definitiva e inappellabile. Ciononostante, a questa sentenza Michel Foucault si appellò un anno dopo, ponendo un interrogativo che problematizzava la questione: “Che cos’è un autore?”. La conferenza del filosofo francese affrontava infatti il tema sollevato da Barthes secondo una diversa prospettiva: “l’eclissarsi dell’autore è diventato ormai un tema quasi quotidiano per la critica. Ma l’importante non è di constatare per l’ennesima volta la sua scomparsa, bensì di individuare i luoghi vuoti in cui la sua funzione si esercita” (Foucault 1971:1, n.1). Se Barthes intendeva sancire definitivamente un’auspicata morte dell’autore così com’era stato conosciuto dalla critica sin dagli albori della modernità, Foucault metteva invece l’accento sul “vuoto” creato da questa morte, identificando una funzione ben precisa nell’ambito della comunicazione artistica e precisamente letteraria. Si tratta di un “vuoto” che dunque non può evitare di essere colmato quantomeno da un nome, il “nome d’autore” appunto.



Queste riflessioni giungevano al culmine di un percorso critico parallelo a esperimenti, letterari e più in generale artistici, di “de-soggettivazione” del testo, per “emancipare” l’opera. Quali sono dunque, in letteratura, gli stratagemmi sperimentali con cui si è cercato di abbattere la figura dell’Autore moderno, di decostruirne il mito? Esistono prassi artistiche tali da eludere persino la funzione descritta da Foucault?

Già nel saggio di Barthes, la scrittura collettiva, che implica la collaborazione di diversi autori anonimi o che si firmano con un nome multiplo, appare come uno dei mezzi per smantellare la concezione autoriale che per il critico francese è connotata all’egemonia della borghesia. Le prime prove di scrittura collettiva atte a demistificare il “mito dell’Autore” non a caso sono rintracciate in quella fase di rigetto aggressivo dell’ideologia borghese dispiegatasi nel periodo delle avanguardie storiche: tra i differenti movimenti artistici del primo Novecento, afferma Barthes (1988: 53), “accettando il principio e l’esperienza di una scrittura a più mani, il Surrealismo ha [...] contribuito a dissacrare l’immagine dell’Autore”. Si pensi per esempio alla pratica ludica prettamente surrealista del *cadavre exquis*, o, decenni dopo, all’esperienza francese dell’OuLiPo: tutte le scritture vincolate possono apparire come tentativi di “spersonalizzazione” della creazione letteraria.

In anni molto più recenti, poi, lo scrittore italiano Vanni Santoni (2013), tra gli ideatori del metodo Scrittura Industriale Collettiva (d’ora in avanti SIC nel testo), in un articolo che voleva mappare il fenomeno sottolineandone le specificità nostrane, si è focalizzato su un’altra avanguardia, il Futurismo:

[la scrittura collettiva] muove i suoi primi passi nel nostro Paese nel 1929, con Lo zar non è morto, “grande romanzo di avventure” scritto dal futurista Gruppo dei Dieci guidato da Filippo Tommaso Marinetti, [...] a margine del quale lo stesso Marinetti auspica: “Nasca il super Dante di domani, col suo eccitante inferno di critici, il suo purgatorio di editori e il suo paradiso di lettori e lettrici beati”.

Il riferimento a Dante evidenzia come l’intento di queste scritture collettive legate alle avanguardie storiche sia demistificare la figura autoriale così com’era stata conservata dai critici e dalle Accademie, in un’ansia di distruzione e rinnovamento della cultura tradizionale tipica dei primi anni del XX secolo.

Ma la scrittura a più mani nei decenni successivi è stata utilizzata anche per una contestazione in senso tradizionalista: basti pensare alla truffa di Ern Malley, con cui due scrittori australiani si presero gioco del cenacolo modernista legato alla rivista “Angry Penguins”. Nel 1943 infatti James McAuley e Harold Stewart, due poeti con una comune ripulsione per le tendenze espresse dal periodico diretto da Max Harris, composero una raccolta di poesie intitolata *The Darkening Ecliptic* e firmata da un defunto Ern Malley. All’atto di scrivere, racconta Lehman (1998), McAuley e Stewart “lifted lines at random from the books and papers on their desks [...] mixed in false allusions and misquotations, dropped ‘confused and inconsistent hints at a meaning’ in place of a coherent theme, and deliberately produced what they thought was bad verse”. L’opera postuma, accompagnata da una prefazione redatta dalla fittizia sorella di Malley, Ethel, che descriveva con disapprovazione la vita da bohemién del fratello,



fu inviata ad "Angry Penguins" e recepita con entusiasmo da Harris, finché quella che passò alla storia come la più grande truffa letteraria australiana non fu rivelata alla stampa nel 1944.

Tornando all'Italia, la scrittura collettiva è tornata in auge alle soglie del secolo successivo, allorché un romanzo firmato con un nome collettivo – Q, di Luther Blissett (1999) – in seguito a un grande successo editoriale ha attirato l'attenzione sul fenomeno. Se Luther Blissett era il nome multiplo di un "condividuo", nel contesto di un ampio progetto di agitazione culturale legata agli ambienti dell'antagonismo politico degli anni Novanta, i quattro autori di Q hanno poi deciso nel 2000 di costituirsi in un vero e proprio gruppo di nome Wu Ming: "con un certo gusto per il paradosso e la provocazione che caratterizza il collettivo sin dalle sue origini, il nome Wu Ming significa in mandarino 'senza nome' o 'cinque nomi' a seconda di come venga pronunciata la prima sillaba" (Benvenuti & Ceserani 2015: 1). I singoli scrittori si identificano con la firma "Wu Ming", seguita dal numero ordinale che corrisponde all'ordine alfabetico dei cinque cognomi anagrafici (dopo l'uscita di Q si è aggiunto un quinto autore). L'anonimato degli autori è però più simbolico che sostanziale (le loro identità sono state rivelate progressivamente, con tanto di foto, a partire da un'intervista concessa a Loredana Lipperini e apparsa sul quotidiano La Repubblica già nello stesso 1999) e ha piuttosto a che vedere con un preciso immaginario legato ai movimenti di lotta altermondialista degli ultimi anni Novanta, che ruota attorno a determinate figure emblematiche e quasi mitologiche. Tra queste la più citata dai Wu Ming è il "Subcomandante Marcos, vera e propria icona internazionale dell'anonimato" (Benvenuti & Ceserani 2015: 2): "è quello il vero significato del passamontagna", ha spiegato Wu Ming 1 (2001), "la rivoluzione non ha volto, chiunque può essere uno zapatista, tutti siamo Marcos". Si stabilisce in questo modo una rete di corrispondenze analogiche tra l'anonimato del Subcomandante, l'anonimato dei membri di Luther Blissett/Wu Ming e la molteplicità dei nomi del protagonista di Q, vero e proprio *trickster*. La collettività anonima come decostruzione del mito dell'Autore (che nel caso di Marcos è mito dell'eroe-condottiero) si travasa dunque dalla teoria politica e letteraria direttamente nella dimensione diegetica.

Un'altra esperienza interessante sotto questo punto di vista è quella del già citato gruppo SIC. Il nome identifica un metodo, più che un collettivo vero e proprio, che può essere considerato "tanto una forma particolare di *crowd sourcing* che una forma particolare di letteratura", per dirlo con le parole dei due fondatori, Gregorio Magini e Vanni Santoni (2009). Il metodo SIC nasce sempre in seno alle riflessioni più spiccatamente antagoniste in merito alla cultura e all'industria culturale: la scrittura collettiva è "Industriale" proprio in senso "fordista", perché la comunità aperta degli autori viene suddivisa in ruoli, ciascuno dei quali, in una sorta di catena di montaggio, compie uno e un solo tipo di operazione. Questi i tre principi che riassumono il metodo in breve: "1. Tutti gli scrittori scrivono tutte le parti del racconto/romanzo. 2. Gli scrittori sono guidati da uno o più 'Compositori', che si occupano di selezionare e uniformare il materiale scritto. 3. La scrittura avviene attraverso la compilazione di 'Schede', ognuna delle quali tratta un aspetto della produzione (un personaggio, un luogo una scena, ecc)". Andando più nello specifico,



nel metodo SIC, i Direttori Artistici raccolgono le schede individuali (es. relative al personaggio "Adele"), le compongono, selezionando le parti migliori o più utili e danno vita a una "Adele definitiva", che viene riconsegnata agli scrittori, dopodiché si passa all'elemento narrativo successivo, e così via, in una progressiva costruzione di un sistema di materiali condivisi, che fungono da vere e proprie fonti in fase di stesura (Magini & Santoni, 2009).

Il primo esperimento rilevante legato al metodo SIC è stato *In territorio nemico* (2013), "Grande Romanzo Aperto"¹ sulla Resistenza, che conta ben 115 autori i quali hanno collaborato tra loro secondo i dettami di questo metodo di scrittura: una prassi operativa che ha molto a che vedere con alcune consuetudini del web come i *wiki* e il *gaming* online – e che sarebbe stata impensabile senza le odierne tecnologie di comunicazione e condivisione. Oltre a una concreta esperienza nel networking legato alla produzione di contenuti web, alle origini della fondazione del metodo SIC troviamo una riflessione sull'autorialità collettiva basata proprio sulle questioni sollevate da Foucault, come esplicitato da Magini e Santoni (2009): "prendiamo le mosse dall'analisi fatta da Foucault in *Che cos'è un autore?* di quella che lui chiamò funzione-autore, perché quel testo ci pare un contributo ancora non superato alla definizione dell'autorialità". Si tiene conto della lezione foucaultiana anche per quanto riguarda la ricezione dell'opera sprovvista di autore:

alla società civile arriva qualcosa scritto da cento persone, che è come dire, non si sa da chi. L'opera è senza contesto, è indifesa. Ma, allo stesso modo, è indifesa la comunità che la riceve. Foucault sosteneva che l'autore non sia in sostanza che il filtro della parola, il congegno di contenimento del suo potere dirimpente. L'opera collettiva, secondo questo punto di vista, dirompe di più (Scrittura Industriale Collettiva 2012).

Vediamo dunque come tra il XX e il XXI secolo la funzione contestativa della scrittura collettiva fatta propria dalle avanguardie storiche è stata ripresa in queste due esperienze italiane, che si pongono in un'ottica nettamente antagonista in senso culturale e politico.

Nello stesso solco, sebbene con significative differenze, si potrebbe inserire l'esperimento francese di una collana di romanzi polizieschi ideata nel 1995 da Jean-Bernard Pouy con al centro un unico personaggio, Gabriel Lecouvreur detto "Le Poulpe". La serie si caratterizza per essere aperta al contributo di chiunque, un autore diverso per ogni episodio: secondo la ricostruzione di Hubert Artus (2013), "Pouy en fait alors un atelier d'écriture géant, et décrète que tous ceux qui enverront des manuscrits seront publiés, quelle qu'en soit la qualité, et qui qu'ils soient. [...] Quelque part, Le Poulpe, c'est l'ancêtre du blog". Gli autori dovevano solo seguire un canovaccio per quanto riguarda la trama e, nella costruzione del protagonista, una "Bibbia" dove si legge che "Le Poulpe est grosso modo libertaire [...], du moins

¹ La succitata Adele è proprio un personaggio di questo romanzo.



progressiste, antifasciste. [...] C'est dans son comportement et dans le choix de ses opposants que l'on verra la teneur de son engagement". Pouy, che ideò la serie insieme ad altri scrittori con un background militante come Patrick Raynal, Didier Daeninckx e Serge Quadruppani, voleva infatti "créer un 'anti-SAS', et donner une traduction 'littérature populaire' au mouvement social naissant" (Artus 2013).

Scrittura collettiva dunque, con un fine di mitopoiesi politica; senza però utilizzo di nomi multipli o anonimato. Vedremo come invece proprio in queste due forme di autorialità, pur con le criticità che evidenzieremo, si concentri il potenziale contestativo della scrittura collettiva.

2. SCRITTURA COLLETTIVA E LOTTA POLITICA

Ciò che ci interessa focalizzare è infatti l'aspetto politico della concezione autoriale nata in seno alla modernità, già fondamentale nello scambio Barthes-Foucault. In particolare, vorremmo soffermarci sui modi attraverso i quali la scrittura collettiva si è proposta come mezzo per liberare la scrittura non tanto dal soggetto in senso filosofico, quanto dalle responsabilità giuridiche e penali imputate a chi scrive, ponendosi così come pratica antagonistica rispetto alla società capitalista e all'industria culturale a essa connaturata.

L'analisi di Barthes sembra infatti condividere il proprio punto di partenza con quella di Foucault, che pure si sviluppa come una sua contestazione dialogica. È proprio una diagnosi politica che accomuna i due scritti, ossia la constatazione che la concezione dell'autore nata con la modernità è consustanziale al capitalismo. Secondo Barthes (1988: 51-52), infatti, "l'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società" ed "è dunque logico che in Letteratura fosse il positivismo, summa e punto d'arrivo dell'ideologia capitalistica, ad attribuire la massima importanza alla 'persona' dell'autore". Se pertanto l'Autore nasce con l'individualismo connaturato all'ideologia borghese, Foucault mette a fuoco il legame della concezione autoriale moderna con una società costruita ad hoc per sorvegliare e punire: i discorsi che possiedono una "funzione-autore", non sono se non "oggetti di appropriazione", nel contesto giuridico e sociale di "una proprietà che è stata codificata, ora, dopo un certo numero di anni" e che "è stata storicamente seconda, in rapporto a ciò che si potrebbe chiamare l'appropriazione penale". Ne risulta che "i testi, i libri, i discorsi, hanno cominciato ad avere realmente degli autori [...] nella misura in cui l'autore poteva essere punito" (Foucault 1971: 9). In tal modo diviene patente la relatività storica e sociale del "mito dell'Autore" definito da Barthes: "la funzione-autore è legata al sistema giuridico e istituzionale che racchiude [...] essa non si esercita uniformemente e nella stessa maniera su tutti i discorsi, in tutte le epoche e in tutte le forme di civilizzazione" (Foucault 1971: 14). Significativo ancora una volta il già citato affare Ern Malley: nonostante in quel caso esistesse solo un nome (fittizio) d'autore e non una persona fisica, la polizia australiana sequestrò il numero della rivista "Angry Penguins" a lui dedicato, accusando di oscenità alcuni suoi versi.



Le pur singolari esperienze dei collettivi Wu Ming e SIC, a differenza delle prime prove di scrittura collettiva delle avanguardie storiche, nascono entrambe proprio da una riflessione su questa doppia natura politico-giuridica dello statuto dell'autore: da una parte l'autore come proprietario (la "codificazione" cui si riferisce Foucault è la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche che per la prima volta, nel 1886, stabilì il riconoscimento del diritto d'autore), e dall'altra l'autore come soggetto giuridico, sottoponibile a procedimenti penali in relazione alla sua proprietà. La pratica della scrittura collettiva diventa così intrinsecamente contestativa di questo sistema, proprio perché intende mettere in crisi non solo l'assetto culturale dell'autorialità, ma anche i suoi risvolti politico-giuridici, sottraendosi per esempio al principio di proprietà privata che vi soggiace.

Per quanto riguarda il primo aspetto l'azione di "politica culturale" dei due collettivi si dispiega in una condivisione quanto più ampia possibile delle opere, tramite l'adozione di licenze quali la Creative Commons,² o più in generale del cosiddetto *copyleft*, mediante la dicitura riportata nelle prime pagine dei libri, per cui "si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera e la sua diffusione per via telematica, purché non a scopi commerciali e a condizione che questa dicitura sia riprodotta". A questo va aggiunto che i libri dei Wu Ming sono progressivamente resi disponibili per il download in formato digitale privo di Digital Rights Management su Giap, il blog del collettivo. La loro concezione di scrittura collettiva è poi più ampia della sola prassi di componimento a più mani, poiché, con parole di Wu Ming 2, si inquadra in un "processo di intelligenza e creazione collettiva che noi siamo soliti paragonare al rapporto tra comunità e narratore nella vecchia cultura popolare". Al di là della dimensione testuale, dunque, tra gli autori e i lettori "vi sono molti momenti di incontro faccia-a-faccia, di calore, di partecipazione fisica, cose che riteniamo indispensabili. Siamo 'on line', ma siamo anche 'on the road'" (Jenkins 2006b). Si tratta di una concezione che discende dai tempi di Luther Blissett, che aveva proprio la decostruzione del mito dell'autore tra i suoi obiettivi principali: "Luther ha affrontato la credenza nell'Autore come individuo geniale raccontando una favoletta morale su come funziona davvero la creatività. Noi crediamo che qualunque autore sia un autore collettivo", afferma sempre Wu Ming 2 intervistato dallo studioso americano di pop culture Henry Jenkins (2006a).

La scrittura collettiva sarebbe inoltre uno strumento per eludere la punibilità di chi scrive, diluendo la responsabilità penale in una figura tutt'altro che unitaria e definita. Si verrebbe così a creare il cortocircuito che descrivono i SIC intervistati da Wu Ming 2 (2013): "chi esattamente si prende la responsabilità di quello che è scritto in In territorio nemico? [...] Se, per esempio, nel libro fossero finiti [...] dei plagii o addirittura dei pezzi copiati e incollati da Wikipedia [...] chi avrebbe commesso il plagio?". "Chi lavora a un'opera collettiva non sa che cosa sta dicendo, non può quindi prendersene la responsabilità" (Scrittura Industriale Collettiva 2012) è in effetti una delle constatazioni su cui si basa l'ideazione del metodo SIC. Questo aspetto di

² Per approfondire la licenza Creative Commons, si veda <<http://www.creativecommons.it/>> (9 agosto 2017)



“irresponsabilità” dell’azione collettiva non sarebbe poi altro che una prassi della lotta politica calata nella creazione letteraria, come risulta patente nel proseguimento dell’intervista:

crediamo che il modo in cui il libro è stato scritto, sostanzialmente precluda la possibilità di porre la questione della “responsabilità” [...] rispetto a ciò che è stato scritto. Un po’ come quando alle manifestazioni si è tutti responsabili di quello che accade, ed è attraverso questa (ir)responsabilità collettiva che si cerca di eludere la volontà repressiva di inchiodare uno per uno i manifestanti alle loro responsabilità individuali (chi ha spaccato quella vetrina, chi ha imbrattato quel bancomat, ecc...). (Wu Ming 2 2013)

Se il primo romanzo di SIC risale al 2013, già negli anni Novanta questo “anonimato come strumento rivoluzionario” (Benvenuti & Ceserani 2015: 3) era stato sperimentato dal Luther Blissett Project: le azioni di sabotaggio mediatico, nel momento in cui venivano rivendicate con il nome multiplo, non potevano essere ricondotte a singoli né tantomeno a gruppi omogenei, poiché la firma, ben lungi da identificare una persona precisa o anche solo un collettivo circoscritto, poteva essere presa in prestito da chiunque rispettasse alcune linee guida (come la discriminante antifascista e antirazzista, per esempio). In questo dialogo tra i due collettivi, pertanto, si compie la coincidenza tra l’anonimato della lotta politica nelle strade e quello di una battaglia culturale nel mondo dell’editoria e dell’arte. Resta da vedere in che modo l’anonimia sostanziale della scrittura collettiva, con la sua intrinseca funzione contestativa, possa integrarsi nel presente assetto artistico – e allo stesso tempo commerciale – mantenendo la coerenza dell’antagonismo.

3. SCRITTURA COLLETTIVA E MERCATO EDITORIALE: IL NOME D’AUTORE COME *BRAND*

A parte gli aspetti politici, la questione non può difatti eludere un punto di vista estetico: dalla prassi di scrittura collettiva non deve prima di tutto nascere un’opera con determinate caratteristiche che la possano ascrivere alla categoria dei testi letterari? È questo un dubbio che è stato sollevato da Giuseppe Zucco (2013) in merito a *In territorio nemico* sulla rivista on-line *Nazione indiana*. La riflessione di Zucco prende le mosse dalla concezione barthesiana di *écriture* per cui “fare letteratura [...] riesce davvero solo se chi scrive, forzando la propria natura, bucando il guscio di granito in cui prospera incontrastato Il Grande Dittatore del proprio Io, riesca a connettersi a tutto e ogni cosa, dalla materia inerte alla più insignificante creatura alla più lontana esplosione stellare”. Considerato dunque che “scrivere a più mani [...] rende evidente una tra le possibili soluzioni al problema, non fosse altro che Il Grande Dittatore da solista si trova a cantare in coro”, Zucco si chiede, con riferimento agli intenti enunciati da Santoni:

possibile che a una simile profusione di forze e immaginazione collettiva debba seguire un risultato piccolo piccolo, cioè un romanzo sufficientemente valido da



arrivare alla pubblicazione? [...] Dove differirebbe questo romanzo rispetto a quello scritto da un unico scrittore, nel numero dei suoi autori?

Si tratta di legittimi dubbi sulla prevalenza del valore politico della prassi di scrittura sulla qualità estetica del prodotto finale. La funzione autoriale risulta infatti imprescindibile per identificare e circoscrivere i testi (e più in generale gli oggetti) artistici. La questione è stata sollevata in prima battuta sempre da Foucault (1971: 5), che evidenzia come al “nome d’autore” in letteratura spetti il ruolo di conferire unità di poetica a una serie di opere, fungendo da discriminante: “se un individuo non fosse un autore potremmo dire che ciò che egli ha scritto o detto, ciò che egli ha lasciato fra le sue carte, ciò che è stato riportato dai suoi commenti potrebbe essere chiamata un’opera?”. Se “ci sono in una civiltà come la nostra un certo numero di discorsi che sono dotati della funzione ‘autore’, mentre altri ne sono sprovvisti” (Foucault 1971: 9), le opere letterarie appartengono senza dubbio alla prima categoria; al punto che “i discorsi ‘letterari’ non possono più essere accolti se non sono dotati della funzione-autore”. Infatti, quando un’opera letteraria “in seguito a un incidente o a una volontà esplicita dell’autore [...] ci perviene nell’anonimato, il gioco consiste subito nel ritrovare l’autore”, dal momento che “l’anonimato letterario non ci è sopportabile; noi lo accettiamo solo come enigma” (Foucault 1971: 10-11). Affermazione, quest’ultima, particolarmente valida ai giorni nostri in quanto trova riscontro ciclicamente nella produzione di discorsività attorno all’opera anonima: basti pensare alla spregiudicata caccia all’autore scatenatasi di recente per scoprire chi si celi dietro lo pseudonimo di Elena Ferrante, o, a ritroso nel tempo, alla proliferazione di ipotesi sull’identità di Luther Blissett. Il *range* della ricerca in quel caso si estendeva da chi considerava Q il romanzo d’esordio di un gruppo di studenti bolognesi a chi intravede Umberto Eco dietro il *nom de plume*. Significativa la risposta polemica dello stesso Blissett (1999) a questa proliferazione, densa del significato politico che investe l’anonimato letterario:

il gioco prosegue: chi l’avrà scritto questo libro? Chi è la mente, il “Grande Vecchio” oppure “l’autore emergente”? Chi c’è “dietro”? La mentalità borghese recinta il campo della fantasia e lo semina di Autori, di copyright, di Grandi (o piccoli) Nomi, impedisce di pensare che la scrittura e la creazione sono in tutto e per tutto progetti collettivi, che le idee non possono avere proprietà, che il “genio” non esiste, c’è solo una Grande Ricombinazione, cosa che Blissett cerca di dirvi da anni, o stolidi difensori della proprietà intellettuale.

Tuttavia, questa discorsività, anche nella sua qualità di chiacchiericcio mediatico, non fa che ribadire l’ineludibile necessità estetica della funzione-autore. Da questa considerazione prende spunto il saggio di Carla Benedetti *L’ombra lunga dell’autore*, che, ripercorrendo le teorizzazioni della figura autoriale del secondo Novecento, vorrebbe decostruire non il “mito dell’Autore”, ma il mito della sua morte, proponendo provocatoriamente la nozione di “autore senza opera” (Benedetti 1999: 10). Se l’autore non è morto, è perché la sua funzione è imprescindibile alla comunicazione artistica in quanto discriminante estetica di valorizzazione. “I processi attraverso i quali l’opera moderna viene ‘costruita’”, infatti, “richiedono dei processi di attribuzione ad un



autore: attribuzione di un'intenzione artistica, di una scelta, di una progettualità, consapevole o inconsapevole, di una poetica, di un'idea di letteratura, o anche di uno stile" (Benedetti 1999: 21). Constatato pertanto che la morte dell'autore non è che un feticcio critico, per Benedetti (1999: 18) "se dunque l'autore oggi resiste non è semplicemente perché l'editoria o il mercato dell'arte gli impediscono di scomparire, ma perché la sua funzione è richiesta dalle stesse modalità di valorizzazione artistica. Che cos'è che fa di un testo un testo letterario? [...] Ecco la domanda da cui bisogna partire per impostare tutta la questione". Si tratta di una consapevolezza che non è estranea alle riflessioni programmatiche di Wu Ming e SIC: Magini e Santoni (2009) nel riconoscere l'incompiuta influenza delle nuove tecnologie comunicative sul testo letterario tradizionale, hanno scritto che

la mancata affermazione dell'ipertesto come nuova forma di scrittura letteraria mette [...] in discussione l'idea che la letteratura sia stata o possa essere trasformata profondamente dalla cultura del network. Vogliamo suggerire che questa imperturbabilità è dovuta almeno in parte alla persistenza di quell'insieme di legami tra testo e realtà che siamo abituati a raggruppare sotto l'espressione 'funzione autoriale'.

Vediamo dunque come l'aspetto politico e l'aspetto strettamente estetico legato alla concezione autoriale possano condurre a diagnosi divergenti sulle condizioni dell'Autore nel panorama odierno. Occorre forse scindere due prospettive che difficilmente possono essere ricondotte a una sintesi, senza stabilire una gerarchia tra teoria estetica e riflessione politico-economica, liquidando quest'ultima come fa Benedetti (1999: 16) quando afferma:

la persistenza dell'autore viene dunque vista di solito come un procedimento mostruoso innescato dall'industria culturale, dal mercato del libro e dal mercato dell'arte – e dunque come un fenomeno da indagare in sede di sociologia della letteratura. L'autore che ha tanto peso nella comunicazione letteraria odierna non sarebbe altro che una muffa che ricopre dal di fuori il tessuto dell'arte. [...] La mia opinione è diversa.

Invece, data per assodata l'"ombra lunga" della figura autoriale nel contesto della teoria estetica, è probabilmente proprio una riflessione sulle dinamiche del mercato editoriale e dell'industria culturale che può apportare spunti più innovativi all'ormai cinquantennale dibattito sulla morte dell'autore. Un'opera scritta a 230 mani come In territorio nemico apre infatti, al di là della teoria letteraria, a nuove letture sul mondo dell'editoria, e in effetti mirava anche a rendere conto della dimensione artigianale del testo, mettendo sullo stesso piano i diversi ruoli che concorrono alla stesura di un'opera pubblicata da una casa editrice: figure spesso precarie dal punto di vista lavorativo, come gli editor e i correttori di bozze, veri e propri fantasmi al cospetto dell'Autore nonostante la funzione fondamentale da essi esercitata.

Esiste peraltro anche un'aneddotica volta a valorizzare la figura del *ghostwriter*, diventato negli ultimi anni protagonista di romanzi e film (pensiamo in particolare a



The Ghost Writer di Robert Harris, portato sul grande schermo nel 2010 da Roman Polanski): spicca tra questi aneddoti la leggenda paradossale del “finale á la Raymond Carver” che sarebbe in realtà stato inventato dal suo editor Gordon Lish, raccontata tra gli altri da Alessandro Baricco (1999) e significativamente citata nell’intervista di Henry Jenkins (2006a) ai Wu Ming. Questa coscienza del processo collettivo che soggiace alla pubblicazione materiale di un libro (completamente eliso dal nome d’autore) consente peraltro un sottile parallelismo con l’arte cinematografica. Nel cinema, infatti, da un lato la dimensione collettiva del lavoro di produzione artistica è sicuramente più manifesta (si pensi anche solo ai titoli di coda, che sono stati non a caso adottati dai Wu Ming in appendice ai loro romanzi), ma ciò nonostante si tende a ridurre la creazione a un nome d’autore: quello del regista, depositario dell’uniformità di stile e poetica.

Qui ci interessa però trattare infine un processo legato strettamente all’economia di mercato nel quale si inserisce l’industria culturale odierna: la trasformazione del nome d’autore in brand. Se infatti, nei casi di scrittura collettiva o di anonimato sostanziale, la “casella” della funzione autoriale viene comunque riempita da un nome, questo è facilmente sussumibile dal mercato editoriale, che ne farà un vero e proprio marchio registrato. Questo procedimento non è misconosciuto dai gruppi di scrittura collettiva che abbiamo scelto come *case study*, tant’è che in una dichiarazione dei due fondatori del metodo SIC emerge esplicitamente la consapevolezza del fatto che “gli editori sono anche aziende: è sotto gli occhi di tutti come all’interno dell’industria editoriale si stia affermando sempre di più un modello fondato sulla commercializzazione dell’autore”. Nel contesto dell’economia di mercato, dunque, affermano Magini e Santoni (2009), “oltre al marchio-editore, nell’orientamento delle scelte del pubblico è efficace il marchio-autore [...] questo è sempre avvenuto, ma in tempi recenti, avendo ormai capito il trucco (ovvero che l’autore vende più del suo libro), gli editori cercano di innescare questo meccanismo addirittura con gli esordienti”.

La scrittura collettiva dunque, nell’idea programmatica dei SIC, dovrebbe essere anche e soprattutto una presa di coscienza dell’ineludibilità della funzione autoriale, sempre nel segno di Foucault: “l’autore è una figura finzionale che tuttavia trascende la dimensione del testo” (Magini & Santoni 2009). Questa dimensione extratestuale dell’autore da una parte garantisce un collegamento con la realtà che è condizione necessaria per l’elaborazione artistica di collettivi ad alto tasso di engagement come SIC e Wu Ming:

crediamo che la scrittura collettiva [...] rappresenti una utile lezione di umiltà per lo scrittore individuale, al quale ricorda che l’autore è anche uno strumento, distinto dalla persona e ancora più duttile nell’era del networking, un aspetto della finzione necessario per far sì che la parola scritta resti ancorata alla realtà e sia in grado di attingere da essa e di condizionarla (Magini & Santoni 2009).

D’altra parte, però, è proprio questo “ancoraggio alla realtà” a permettere la mercificazione del nome d’autore trasformato in *brand*; e quello di cui forse in prima



battuta non hanno tenuto conto i SIC è che, paradossalmente, persino la scrittura collettiva può diventare un marchio registrato, o una trovata editoriale. È questo il caso di *A Million Penguins*, esperimento di *wiki* letterario lanciato nel 2007 “dall’alto”, dalla casa editrice inglese Penguin Books in collaborazione con la DeMonfort University di Leicester.³

Persino l’autorialità smisurata di *In territorio nemico*, pur non essendo riducibile a stratagemma promozionale, può essere facilmente sfruttata come tale. È sufficiente, infatti, dare una rapida scorsa agli articoli di giornale che promuovono l’uscita del Grande Romanzo Collettivo dei SIC per notare come l’inusuale numero di autori sia prevalentemente (ma non sempre) l’elemento che risalta a fini di promozione; questo a scapito di altre caratteristiche del romanzo che in sede critica potrebbero risultare anche più interessanti (come il legame tra una scrittura corale e il racconto epico della Resistenza, per citare solo un aspetto). Di qui la legittimità di uno dei già citati dubbi di Giuseppe Zucco (2013) in merito a *In territorio nemico*: “non è questo un modo per prestare il fianco al mercato piuttosto che alla letteratura? Non è che messa così, i 115 autori, evidenziati in grassetto, manipolati pubblicitariamente come un fenomeno da guinness dei primati, diventano un’arma del marketing e della promozione editoriale invece che un setaccio raffinatissimo delle ossessioni umane?”. La risposta di Santoni alla lettera del collega tende d’altronde a ridimensionare in qualche modo la responsabilità degli autori in quanto al “genio” letterario:

per quanto riguarda invece la questione del “marketing” a cui fai riferimento, è normale che ai giornali piaccia citare i 115 autori nei loro titoli – si tratta del resto di qualcosa mai visto prima – ma la funzione svolta dal numero è effettivamente di setaccio. [...] Tutto lì dentro è un distillato della coscienza collettiva dei partecipanti, e dunque, volendo pensare la scrittura collettiva da parte di un campione abbastanza grande di autori come un credibile carotaggio della società a cui appartengono, anche “la coscienza collettiva”; si potrà poi aprire un dibattito intorno alla capacità della coscienza collettiva di fare scelte di genio, ma intanto abbiamo provato che è in grado di fare scelte di trama, di estetica e di poetica (Magini & Santoni 2013).

Ma è dalla storia più recente del collettivo Wu Ming che possiamo trarre un esempio di come l’aspetto politico e la riflessione estetica non possano mai definitivamente escludersi l’un l’altra; e proprio il mercato editoriale diventa la cartina al tornasole per verificare l’imprescindibilità della funzione-autore in senso commerciale. Nel febbraio del 2016 infatti gli autori del collettivo comunicano sul loro blog che uno dei membri, Wu Ming 5 alias Riccardo Pedrini, ha deciso di uscire dal gruppo già dall’estate, ma per l’annuncio, spiegano nell’articolo, “di comune accordo, abbiamo atteso che uscissero l’ultimo libro scritto e l’ultimo disco inciso insieme, in base al nostro principio che l’opera viene prima dell’autore” (Wu Ming 2016a). Era del

³ In un report stilato dalla stessa Università alla conclusione dell’esperimento sono peraltro stati segnalati significativi sabotaggi da parte degli utenti e legittimi dubbi sulla qualità estetica del romanzo collaborativo (Mason & Thomas 2008).



resto già successo che uno scrittore abbandonasse il collettivo: nel 2008 anche Wu Ming 3 (Luca Di Meo) aveva deciso di interrompere la sua collaborazione col gruppo. Se però per quanto riguarda Di Meo i Wu Ming (2008) parlavano di “problemi di natura personale” in merito ai quali veniva rivendicata l’opacità nei confronti dei lettori (contrapposta alla trasparenza per quanto riguarda tutto ciò che concerne l’attività letteraria e politica del gruppo), sono invece motivazioni legate proprio al “nome d’autore” che determinano la scissione con Riccardo Pedrini. La questione viene chiarita in seguito all’uscita, nel maggio 2016, di un libro intitolato *Miss Kalashnikov*, che reca le firme di Francesca Tosarelli e, appunto, Wu Ming 5. Proprio in merito all’utilizzo della firma “Wu Ming”, gli autori sentono di dovere delle precisazioni ai lettori, e annotano sul blog Giap:

chi sa che Riccardo ha deciso di uscire da Wu Ming nell’estate 2015, potrebbe stupirsi nel vedere sulla copertina, e in grande evidenza, lo pseudonimo “Wu Ming 5”. È nostro dovere segnalare, per rispetto e chiarezza nei confronti dei lettori, che quella firma è stata apposta contro il parere del collettivo. Le nostre opere ‘soliste’ recano la firma “Wu Ming” + numerale se la band, all’unanimità, le riconosce come parte della propria produzione, espressione singolare del lavoro fatto insieme. Il libro appena uscito doveva essere l’ultimo contributo di Riccardo al progetto comune. Ma quando abbiamo letto la prima stesura – terminata nel gennaio scorso – abbiamo constatato che lo stile, la poetica e il contenuto erano già del tutto estranei al percorso di Wu Ming. Per questo, in nome di una regola che anche il nostro ex-socio aveva sempre condiviso, gli abbiamo chiesto di firmare l’opera senza riferimenti al nome collettivo (Wu Ming 2016b).

“Lo stile, la poetica e il contenuto”: vediamo dunque come anche nell’ambito della più militante contestazione del mito dell’Autore non possa essere abbattuta la funzione autoriale descritta da Foucault, incarnata in questo caso in un nome d’autore che è indispensabile per fornire a un insieme di opere quell’unità progettuale, poetica e stilistica di cui parla Benedetti. In merito a questo c’è piena coscienza da parte dei fondatori dei due collettivi che abbiamo esaminato; l’ineludibile corollario di questa prerogativa estetica è però la “brandizzazione” del nome d’autore, anche quando si tratta di un nome collettivo, tendente per infinita identità all’anonimato. La vicenda appena descritta assomiglia molto a un contenzioso su chi possieda il diritto effettivo di avvalersi del “marchio” Wu Ming: il nome d’autore si trasforma dunque definitivamente in un *brand* di cui viene rivendicata la paternità. La questione è d’altronde ricca di particolari paradossali, dal momento che è stato lo stesso Riccardo Pedrini a denunciare in diverse interviste questa “brandizzazione” del nome collettivo: “il mio modo di scrivere è diventato incompatibile con i meccanismi aziendali di quello che in 15 anni è diventato un marchio di fabbrica” (Delbecchi 2016), “ormai i Wu Ming sono un’azienda” (Giampaoli 2016), sono le affermazioni polemiche dell’autore che pure, scegliendo di utilizzare lo pseudonimo Wu Ming 5 contro il parere del gruppo, ha senza dubbio usufruito di un vantaggio legato alla consolidata fan base del nome collettivo, nonostante avesse già pubblicato in passato almeno un romanzo



firmandolo con nome e cognome anagrafici (Libera Baku ora, 2000). Tutto questo senza accennare al valore della polemica stessa, in sé generatrice di quello che nel marketing virale si definisce *hype* (lancio pubblicitario sensazionalistico) attorno al libro di prossima pubblicazione. La disputa peraltro ricorda da vicino i numerosi contenziosi legali sul diritto di utilizzazione dei nomi – forzatamente collettivi – delle rock band (uno su tutti, quello tra Roger Waters e gli altri membri del gruppo sulla sopravvivenza del nome “Pink Floyd” dopo l’abbandono della band da parte del bassista); e non per niente i Wu Ming hanno più volte avanzato un’auto-rappresentazione analoga a quella di un gruppo musicale.

In conclusione, ciò che interessa constatare in questa sede non è tanto la perfetta salute dell’Autore come garanzia estetica di letterarietà, quanto la trasformazione anche delle firme collettive in nomi d’autore facilmente sussumibili dal mercato editoriale. La sopravvivenza dell’Autore è un’ineludibile necessità tanto della critica quanto del mercato; e la scrittura collettiva non può evidentemente essere di per sé contestazione del sistema. Come nei casi che abbiamo descritto, all’“anonimato come strumento rivoluzionario” devono dunque necessariamente affiancarsi altre pratiche, che siano veramente in grado di svolgere una funzione antagonista; nel testo e nei paratesti così come nell’azione extraletteraria dei collettivi.

BIBLIOGRAFIA

Artus H., 2013 (1995), “Le Poulpe, une histoire de la France”, in *L’Express*, 4 agosto 2013, <<http://blogs.lexpress.fr/le-pop-corner/2013/08/04/1995-2013-le-poulpe-une-histoire-de-la-france/>> (11 gennaio 2018).

Baricco A., 1999, “L’uomo che riscriveva Carver”, in *La Repubblica*, 27 aprile 1999, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/04/27/uomo-che-riscriveva-carver.html>> (27 luglio 2017).

Barthes R., 1988, “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, pp.51-56, Einaudi, Torino.

Benedetti C., 1999, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano.

Benvenuti G. and Ceserani R., 2015, “Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming”, in A. Barbieri, E. Gregori (eds), *L’autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla. Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014)*, pp.1-13, Esedra, Padova.

Blissett L., 1999, “Ennesima figura barbina di Panorama. I vecchi trucchi sono quelli che riescono meglio!”, 16 febbraio 1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/395_it.html> (27 luglio 2017).

<<http://www.creativecommons.it/>>

Delbecchi N., 2016, “Con Ms Kalashnikov Wu Ming perde pezzi”, in *Il FattoQuotidiano.it*, 14 maggio 2016, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/premium/articoli/con-ms-kakashnikov-wu-ming-perde-pezzi/>> (27 luglio 2017).



<<http://editionsbaleine.fr/content/6-presentation-poulpe>> (11 gennaio 2018).

<<https://www.fefeeditore.com/scrittura-collettiva/cos-e>> (31 luglio 2017).

Foucault M., 1971, "Che cos'è un autore?", in *Scritti letterari*, pp.1-21, Feltrinelli, Milano.

Giampaoli E., 2006, "Wu Ming 5 è uscito dal gruppo: 'Ora scrivo con Francesca'", in *La Repubblica*, 12 maggio 2016, <http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/05/12/news/wu_ming_5_lascia_il_gruppo_ora_scrivo_con_francesca_-139595379/> (27 luglio 2017).

Jenkins H., 2006a, "Di come 'Colpo secco' ispirò una rivoluzione culturale. Intervista alla Wu Ming Foundation (prima parte)", in *Carmilla*, 10 ottobre 2006, <<https://www.carmillaonline.com/2006/10/10/di-come-colpo-secco-ispir-una-rivoluzione-culturale-intervista-alla-wu-ming-foundation-prima-parte/>> (27 luglio 2017).

Jenkins H., 2006b, "Di come 'Colpo secco' ispirò una rivoluzione culturale. Intervista alla Wu Ming Foundation (seconda parte)", in *Carmilla*, 11 ottobre 2006b, <<https://www.carmillaonline.com/2006/10/11/di-come-colpo-secco-ispir-una-rivoluzione-culturale-intervista-alla-wu-ming-foundation-seconda-parte/>> (10 agosto 2017).

Lehman D., "The Ern Malley Poetry Hoax", in *Jacket2*, gennaio 1998, <<http://jacketmagazine.com/17/ern-dl.html>> (10 gennaio 2018).

Lipperini L., 1999, "Luther Blissett siamo noi. Con un singolare romanzo quattro autori rivendicano la paternità delle beffe telematiche. E per la prima volta rivelano la loro identità", in *La Repubblica*, 6 marzo 1999, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/060399.html>> (9 agosto 2017).

Magini G. and Santoni V., 2009, "Solve et coagula. La funzione autoriale nell'epoca della sua riproducibilità telematica", in *Carmilla*, 11 novembre 2009, <<https://www.carmillaonline.com/2009/11/11/solve-et-coagula/>> (26 luglio 2017).

Magini G. and Santoni V., 2013, "Atlantide non fu affondata in un giorno – Di scrittura collettiva e letteratura", in *Nazione Indiana*, 27 marzo 2013, <<https://www.nazioneindiana.com/2013/03/27/atlantide-non-fu-affondata-in-un-giorno-di-scrittura-collettiva-e-letteratura/>> (10 agosto 2017).

Mason B. and Thomas S., 2008, "A Million Penguins Research Report", 24 aprile 2008, <<http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf>> (11 gennaio 2018).

Santoni V., 2013, "Storia e prospettive della scrittura collettiva in Italia", in *La Lettura*, 10 marzo 2013, <<https://www.scribd.com/document/129587307/Storia-e-Prospettive-Della-Scrittura-Collettiva-in-Italia-La-Lettura-10-03-2013>> (9 agosto 2017).

<<http://www.scritturacollettiva.org/documentazione/metodo-sic>> (9 agosto 2017).

<<http://www.scritturacollettiva.org/rassegna-stampa.html>> (9 agosto 2017).

Scrittura Industriale Collettiva, SIC (Scrittura Industriale Collettiva): "Un metodo per creare il grande romanzo e farla finita con il grande scrittore", in *Bibliocartina.it*, 21 dicembre 2012, <<http://www.bibliocartina.it/dal-metodo-sic-scrittura-industriale>>



collettiva-nasce-il-romanzo-con-piu-autori-al-mondo-la-facciamo-finita-con-lo-stereotipo-del-grande-scrittore/> (9 agosto 2017).

Wu Ming, 2008, *Wu Ming 3 non è più nel collettivo. Un dispaccio col cuore in mano e l'anima oltre le fiamme*, in *Giap*, settembre 2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1_IXa.htm#gummo> (9 agosto 2017).

Wu Ming, 2016a, "Zeppo's gone. Riccardo/Wu Ming 5 è uscito dal collettivo", in *Giap*, 15 febbraio 2016a, <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=23841>> (9 agosto 2017).

Wu Ming, 2016b, "E forse una ragione c'è. Su un libro firmato Wu Ming 5", in *Giap*, 12 maggio 2016b, <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=25087>> (9 agosto 2017).

Wu Ming 1, 2001, "Tute bianche: la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe, appunti per un intervento al dibattito "Semi(o)resistance", nell'ambito del festival "Make world", Monaco di Baviera, 20 ottobre 2001, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monaco.html>> (9 agosto 2017).

Wu Ming 2, 2013, "In territorio nemico. Wu Ming 2 intervista i SICsters", in *Giap*, 17 aprile 2013, <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=12724>> (9 agosto 2017).

Zucco G., 2013, "Atlantide, il Grande Dittatore e un dubbio capitale sulla scrittura collettiva. Lettera a Vanni Santoni", in *Nazione Indiana*, 17 marzo 2013, <<https://www.nazioneindiana.com/2013/03/17/atlantide-il-grande-dittatore-e-un-dubbio-capitale-sulla-scrittura-collettiva-una-lettera-a-vanni-santoni/>> (9 agosto 2017).

Beniamino Della Gala è dottorando (XXXI° ciclo) in "Studi Linguistici e Letterari" presso le Università di Udine e Trieste. Attualmente la sua attività di ricerca è concentrata sulla narrazione delle rivolte che si sono svolte in Italia tra il '68 e il '77, a partire dalle opere di Nanni Balestrini e Sebastiano Vassalli, con una particolare attenzione alle dinamiche mitopoietiche secondo gli studi di Furio Jesi. I suoi interessi di ricerca riguardano lo studio della letteratura italiana nel contesto generale degli studi culturali.

dellagala.beniamino@spes.uniud.it